

Wessel de Jonge y un detalle de los planos originales
de Jan Duiker para el Sanatorio de Zonnesteel

ENTREVISTA

Wessel de Jonge

Reescribiendo la historia del
Movimiento Moderno

Por
Alejandro García Hermida
David Rivera

La influencia de Wessel de Jonge (1957) en la conservación y reevaluación de la arquitectura del Movimiento Moderno ha dado un vuelco a la situación de este nuevo tipo de patrimonio, al tiempo que marcaba nuevas cotas de exigencia para la restauración monumental. Arquitecto por la TU de Delft, cofundador de la asociación Docomomo en el año 1988, especialista en tecnología constructiva del período central del siglo XX (1920-1970) y autor de los proyectos de restauración de edificios legendarios del Movimiento Moderno como el enorme complejo de la Fábrica Van Nelle de Brinkman y Van der Vlugt y las que quizás sean las dos obras fundamentales de Jan Duiker, el Sanatorio de Zonnestraal y la Escuela al Aire Libre de Ámsterdam, Wessel de Jonge ha recibido prestigiosos premios por sus intervenciones y puede ser considerado el mayor experto mundial en patrimonio arquitectónico moderno, lo que se refleja puntualmente en las numerosas instituciones y grupos importantes que solicitan su consejo, como el International Expert Committee THICOM for the Restoration of the Tugendhat House de Brno (Chequia) y el Groupe de Prospective de la Fondation Le Corbusier.

El trabajo de De Jonge se caracteriza por una capacidad de investigación insólita, una metodología reflexiva y muy elaborada y una sensibilidad

única hacia los materiales, texturas y efectos propios de los edificios modernos, que nunca habían sido entendidos y estudiados de la manera en la que él lo ha hecho. Pero su forma de entender la restauración arquitectónica no termina en el acopio del conocimiento pertinente y el diseño de una intervención respetuosa. En el caso de De Jonge, que proyecta también obra nueva de manera regular, al cuidado extremo y consciente en la manipulación de los edificios históricos modernos se une un agudo sentido de las necesidades funcionales del presente y de las condiciones económicas existentes, cuya compatibilidad con la conservación de cada obra se convierte para él en una nueva herramienta de proyecto.

Moderado y reflexivo pero al mismo tiempo claro y seguro en sus respuestas, De Jonge se mostró dispuesto a debatir generosa y ampliamente sus ideas e intervenciones con los redactores de *Teatro Marittimo*, con quienes se entrevistó en julio de 2011 en el entorno un tanto paradójico que habíamos elegido para él: el muy clásico y tradicional Hotel Ritz de París.

La arquitectura como adaptación

Wessel de Jonge ha desarrollado una actividad profesional peculiar donde la obra nueva y la intervención en edificios históricos confluyen de manera coherente. En la presente situación de recesión económica internacional su método de aproximación a la arquitectura parece haber obtenido una relevancia especial que no podía haber sido prevista con anterioridad, y que resulta aún más destacable en el contexto de la crisis general de la prestigiosa arquitectura holandesa.

W.J. - Hace tres o cuatro años Holanda era como el Valhala para la arquitectura internacional. Todo el mundo venía a nosotros para trabajar y ahora nada, sobre todo en las grandes empresas: el cuarenta por ciento de los arquitectos están hoy en día en paro. El mercado de nueva construcción ha desaparecido por completo en Holanda. La construcción de viviendas y oficinas prácticamente se ha interrumpido. Pero también la de algunos equipamientos especiales, como los hospitalarios y educativos. Todo se ha evaporado. Y lo que está ocurriendo ahora es que la mayoría de las autoridades y clientes corporativos se están trasladando al mundo de rehabilitación de edificios, que es justo mi especialidad. Estamos creciendo y hay muy pocos estudios más en Holanda con experiencia en este campo. Y uno de los temas principales en los que trabajamos es en el de ligar la adaptación funcional de edificios históricos con la sostenibilidad;

es decir, en el mantenimiento eficiente de los edificios existentes en lugar de optar por su demolición y la construcción de otros nuevos. Trabajamos mucho en la climatización de antiguos edificios, mejorando el comportamiento de sus fachadas, sus sistemas de ventilación... todo para intentar lograr un equilibrio entre ambos aspectos. Y gran parte de los proyectos en los que trabajamos son edificios protegidos o monumentos, pero no todos. Para mí no hay diferencia entre ellos, la diferencia es sólo de gestión, pero para mí no importa si están o no protegidos. Siempre tomo los edificios preexistentes como punto de partida para mi trabajo.

T.M. - ¿No te tomas más licencias en el caso de los edificios no protegidos?

W.J. - No, aunque quizá gasto más energía en persuadir a mis clientes. La diferencia es sobre todo que la gestión lleva más tiempo. Pero para mí, como arquitecto, no hay tanta diferencia.

T.M. - Así que la crisis está llevando la profesión hacia la forma en que tú la entiendes...

W.J. - Sí. De algún modo así es. Según mi método de trabajo trato siempre de comprender primero el edificio tan profundamente como sea posible, incluyendo todos sus aspectos físicos, acústicos... Es como un organismo, así que tienes que comprender que si haces esto o lo otro repercutirá en tal o cual aspecto, de modo que todo está interrelacionado. Más que desarrollar una idea para la transformación del edificio y luego aplicarla por la fuerza sobre él, intento tomar el edificio como punto de partida, tratando de evaluarlo para entonces modificarlo.

T.M. - Es el procedimiento opuesto al de los arquitectos-estrella.

W.J. - Exactamente. Es cierto. Intento cambiar lo que ya no funciona y usar lo que sigue funcionando. Eso implica que tú no actúas contra el edificio, sino que lo conduces a otro nivel. Es como cuando actualizas una computadora. Puedes realizar algunos cambios y prolongar su vida por treinta o cincuenta años, exactamente como en el caso de la Fábrica Van Nelle. El *hardware* sigue siendo válido, no es el objetivo.

T.M. - Eso es exactamente por lo que nos encanta tu trabajo, especialmente en esa ocasión. En Madrid tenemos muchos ejemplos en los que los edificios han sido violentados, como el CaixaForum de Herzog y De

Meuron. Era un edificio protegido que fue desprotegido para que después lo cortaran en pedazos y lo reformularan. El resultado es atractivo, pero...

W.J. - Bueno, en mi opinión no tienes por qué ser siempre muy meticuloso y cuidadoso, porque como dije considero que tienes que cambiar aquello que no está funcionando. Así que si la imagen del edificio es lo que no está funcionando, o si tienes que adaptar, por ejemplo, para un programa residencial un edificio de oficinas de los años cincuenta, tendrás que hacer cambios en su imagen o en su concepto también. Así que puede ser parte de la intervención, pero no necesariamente. No siento ninguna obligación como arquitecto de hacer cambios. Sólo de hacer cambios si los necesitas. Si no los necesitas, por qué cambiar. No es algo que necesite por mi ego.

Redescubriendo el Movimiento Moderno

Desde que en 1988 fundara el Docomomo junto con Hubert-Jan Henket, Wessel de Jonge ha sido uno de los protagonistas principales en el redescubrimiento de la arquitectura del Movimiento Moderno. En los últimos años ha ido apareciendo con una evidencia cada vez mayor la paradoja que envuelve a las grandes obras de los maestros modernos. Precisamente la arquitectura más estudiada y analizada de la historia, y por añadidura la más reciente, ha resultado ser al final la más desconocida. La sorprendente y rápida transformación de un buen número de obras modernas en *patrimonio arquitectónico* y el estudio minucioso y la intervención de las mismas ha sacado a la luz un buen número de aspectos que modifican seriamente las historias establecidas. Esta es una cuestión que vuelve una y otra vez a lo largo de toda la entrevista, y a través de los ángulos de aproximación más diversos.

T.M. - Tenemos muchas preguntas concretas. Una es sobre las oportunidades que la restauración te da de conocer apropiadamente las obras maestras del Movimiento Moderno, de descubrir aspectos que la historiografía desconocía. ¿Crees que has hallado cosas que podrían cambiar la historiografía del Movimiento Moderno?

W.J. - Sí, sí, todo el tiempo. Lo primero de todo, la mayor parte de la historiografía de la arquitectura moderna no está escrita por arquitectos, sino por historiadores de la arquitectura, quienes no son siempre capaces de comprender adecuadamente algunos planos, por ejemplo, y optan más

por el material pictórico que por analizar el propio edificio. Veo sus obras como fuentes de información complementaria. Es decir, yo siempre necesito la información de los historiadores de la arquitectura, pero cuando estás trabajando en un edificio siempre descubres nuevos aspectos: cosas que cambiaron durante la construcción, por ejemplo. Descubres muchas cosas que has de contrastar con la información de archivo. Ponerla en común. De ese modo tienes un entendimiento mucho mejor del edificio.

T.M. - Y tienes que contrastar esos descubrimientos con la opinión de los propios arquitectos. Principalmente Le Corbusier, por ejemplo, decía muchas cosas, pero cuando trabajaba no solía ser fiel a su propia ideología.

W.J. - Desde luego que no. Ése es siempre el hecho. Como arquitecto desarrollas conceptos que tratas luego de materializar tan fielmente como tu habilidad te lo permita. Pero hay siempre motivos por los que las cosas funcionan de forma diferente: tu cliente quiere las cosas de otra manera, o hay cosas que resultan imposibles de construir de ese modo, y también a veces tú mismo cambias de opinión durante la construcción y dices, bueno, tal vez prefiero la ventana por allí mejor que por aquí, así que cambiémosla. Pero a nivel conceptual creo que eso también ocurre. El concepto es sólo una referencia y las referencias no son siempre para ser alcanzadas. Es un objetivo al que a veces no llegas, pero no por ello deja de ser útil para canalizar tu trabajo, para organizar el proceso de diseño y todo eso. Pero es verdad. Por ejemplo, en el Sanatorio de Zonnestraal pue-

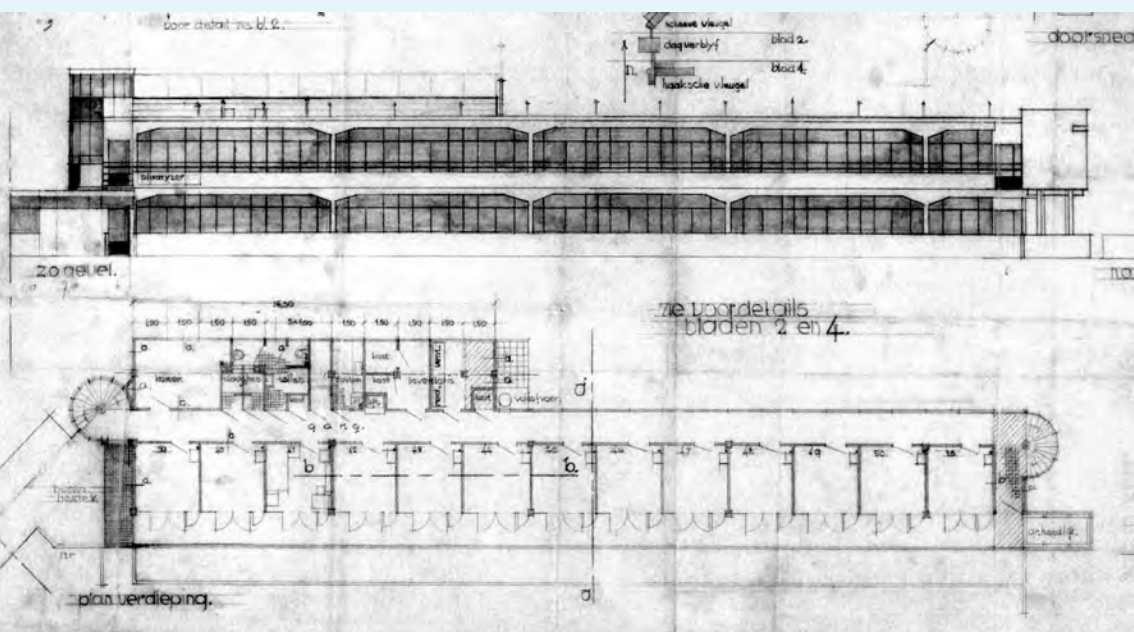
El edificio principal del Sanatorio de Zonnestraal en 2003 tras la restauración (fotografía de Wessel de Jonge)



des ver cómo las vigas de hormigón varían en sección hacia los extremos de las plantas, lo que es por supuesto un modo de ahorrar material, pero lo divertido es que si miras por debajo de la planta baja, donde la estructura iría tapada después, ahí no lo hacían. Así que, donde no se ve ¿no querían ahorrar material? Es un poco raro.

T.M. - Así que al final se trataba de una cuestión estética.

W.J. - Era también un modo de expresar una idea de ahorrar material, más que de ahorrar material en sí. Mientras que Duiker, el arquitecto, escribió que esta idea de las vigas era un asunto conceptual y todo eso. Así que después de todo los arquitectos somos humanos (risas).



Uno de los planos originales de Jan Duiker para los pabellones del Sanatorio de Zonnestraal

La cuestión de la autenticidad en el patrimonio arquitectónico moderno

El concepto de “autenticidad” es uno de los más controvertidos y filosóficamente ambiguos en el eterno debate sobre la intervención arquitectónica; ya en 1903 Aloïs Riegl, en su esencial informe sobre *El culto moderno a los monumentos*, había ofrecido un panorama completo de “autenticidades” diversas que podían reconocérsele al patrimonio histórico-artístico, aunque él no utilizara aún los términos “autenticidad” no “patrimonio”. En 1994, a raíz de las protestas formuladas en algunos países orientales cuyo concepto de lo que es “auténtico” no se correspondía con la versión

inmediata y material reconocida por las cartas internacionales, el “Documento de Nara sobre la autenticidad” propuso una versión ampliada de la misma que en realidad dejaba la solución al enigma en manos de las diversas tradiciones. Finalmente, la consolidación del patrimonio arquitectónico moderno a comienzos del siglo XXI parece haber liquidado definitivamente el viejo concepto conservacionista de *autenticidad material*, aun cuando los organismos internacionales, en general, no parecen darse por aludidos, y mantienen con tenacidad digna de mejor causa sus posiciones numantinas. En el curso de sus investigaciones e intervenciones sobre algunos de los edificios más significativos del Movimiento Moderno Wessel de Jonge ha debido enfrentarse a esta cuestión de la manera más directa y operativa, y *Teatro Marittimo* estaba especialmente interesado en preguntarle directamente por sus experiencias al respecto.

T.M. - ¿Encuentras diferencias entre conservar edificios del Movimiento Moderno y preservar un patrimonio más histórico? ¿Hay que actuar de modo diferente?

W.J. - Esa es una cuestión muy difícil, porque las ideas al respecto también están cambiando. Al comienzo de mi carrera pensaba que era muy diferente trabajar con edificios modernos en comparación con otros más antiguos. Más tarde pensé que esto tal vez no fuese cierto después de todo. Pero últimamente estoy volviendo a la idea de que hay diferencia, al menos para mí, ya que me enfrento a ellos de distinto modo. Creo, tal como decíais, que el Movimiento Moderno es un tema ideológico, más que estilístico. Eso implica que el nivel de veracidad... No me gusta la palabra “autenticidad”... creo que en la arquitectura moderna está también en el nivel de lo conceptual. Eso no significa que la materialidad no sea importante. Pero la parte espiritual es más importante. Bueno, podríamos hablar sobre esto durante un día entero. Creo que para mí trabajar con edificios más antiguos es más una cuestión de materialidad, para conseguir un buen diseño, colores, materiales, etc., de un modo veraz. En cualquier caso, en los edificios modernos hay una gran variedad, incluso dentro del Movimiento Moderno, así que quizá son categorías demasiado generales. Tengo tendencia a tratar todo de la manera más precisa incluso aunque sea algo que no puede verse, que quede oculto. La tendencia a ajustarme a la verdad del original.

T.M. - Pero no propiamente a su materialidad.

W.J. - También. Pero aquí está la diferencia dentro del Movimiento Moderno. Lo que aprendí en Brno, en Chequia, donde están trabajando en la

restauración de la Villa Tugendhat, al compararla con el tipo de edificios con el que estoy acostumbrado a tratar, es que hay una diferencia enorme de aproximación a la arquitectura. Los arquitectos de la Van Nelle o de Zonnestraal eran una especie de arquitectos ingenieros. Usaban productos estandarizados, de catálogo, materiales de construcción comunes, vidrios baratos, es decir, cosas muy básicas. Parte de su idea era que su idea tenía que materializarse de un modo barato, porque debería estar al alcance de la gente común. Y si después te fijas en la Villa Tugendhat, con todo ese trabajo artesanal en cualquier detalle, el nivel de cuidado puesto en ese edificio es una cosa completamente diferente. Así que en el caso del sanatorio fue sencillo tratar con sus materiales, porque para el propio arquitecto original esos materiales no eran particularmente esenciales. Pero en el edificio de Mies los materiales son completamente esenciales. Cada detalle en la escayola, en la cal, en el mármol, o en cualquier cosa que esté allí era para él inmensamente importante. Así que, como siempre, todo depende de con qué objeto estás trabajando. Tienes que comprender primero el objeto antes de tocarlo. Si me hubiesen encargado el trabajo de la Villa Tugendhat puede que hubiese cometido algunos errores. Porque, como extranjero, si no puedes dedicar el tiempo suficiente a comprender el edificio, a realizar investigaciones y todo eso, es muy fácil cometer grandes errores. Y nunca había trabajado con un edificio como ese, para mí era una experiencia nueva.

T.M. - ¿Y están restaurando el famoso muro de vidrio?

W.J. - Aún funciona, lo único que hicimos fue ponerle vidrios nuevos y pintar las carpinterías.

La casa Tugendhat poco antes de la restauración (fotografía de Wessel de Jonge)



T.M. - No era una idea muy práctica.

W.J. - Sí, pero es bonita (risas).

T.M. - El caso es que la casa es ya un museo y será un museo. Es la única solución.

W.J. - Es la única por seguridad pública, y para que la gente pueda recorrerlo entero. La cuestión de la elección de los cristales desató todo un debate. En el proyecto ya se había tomado partido por un *float glass* en una versión incolora, como también lo era el *plate glass* de los años treinta, que ya no se sigue haciendo: te guste o no ya no puedes conseguirlo en ningún lugar del mundo, así que el *float glass* es el mejor sustituto que tenemos. Entonces comenzamos a cuestionar el concepto del uso que se le iba a dar a la casa. Porque si decides rehacer los linóleos originales tienes que protegerlos contra los rayos ultravioletas. Incluso estaban hablando de conseguir algunas de las sillas originales y ponerlas nuevamente en la casa. Eso es un museo. Pero ¿cómo puedes tener un museo con ventanas contra rayos ultravioletas que no son seguras para el público? Si alguien se cae puede atravesar los vidrios. Aquí comenzó el debate sobre el uso futuro de la casa. El objetivo final no estaba muy claro. Los clientes tenían que tomar una decisión sobre qué era lo que querían, de modo que si ellos dicen “no quiero vidrio resistente a ultravioletas” al menos han de saber lo que ello implica. Queríamos ser conscientes de todos estos aspectos. Y ahora finalmente estamos simplemente volviendo al vidrio que pretendían utilizar al principio. Si hubiesen requerido otras prestaciones del vidrio tal vez hubieran tenido que escoger uno laminado. Pero el concepto de museo no lo tenían claro. ¿Esto será una casa que la gente rodeará con cuidado de no tocar nada, o será un museo donde la gente se siente en réplicas de las antiguas sillas y tenga la sensación de cómo se vivía allí?

T.M. - Como en la Casa Sonneveld.

W.J. - Sí, esa era una buena referencia. Si tienes piezas originales van a tener un aspecto envejecido. ¿Vas a mezclarlas con réplicas que parezcan completamente nuevas? ¿Serán réplicas del catálogo antiguo o del nuevo? ¿Y serán réplicas del catálogo o de prototipos originales como los que había en la casa? Si te fijas en las fotografías de la antigua casa puedes apreciar que hay dos sillones Barcelona y que ambos son diferentes. Eran todos prototipos únicos. Hemos estado hablando de estos asuntos una y otra vez durante seis meses para intentar clarificar las intenciones finales. Y

ahora parece que las familias que hoy poseen el mobiliario de la casa quieren colaborar para que vuelva a ella. Al final buena parte del interior de la casa será auténtico. Incluso volvimos a encontrar parte del muro semi-circular original en otro edificio. Así que la casa contendrá unos quince muebles originales entre sillas, gabinetes, etc.

T.M. - Estuvimos hace dos semanas con Gunny Harboe y nos estuvo hablando de los vidrios de cerramiento del Crown Hall (que no eran auténticos en absoluto) porque en este caso él estuvo muy convencido de la necesidad de colocar vidrios nuevos. Pero más tarde estuvo redactando junto con otros compañeros de diversos países una carta sobre conservación y restauración de arquitectura moderna y el grupo de trabajo insistía una y otra vez en la autenticidad material de los edificios. Nos desconcertó la contradicción teórica habitual en estos foros: se defiende la autenticidad material pero se reconoce manejar constantemente materiales nuevos en los edificios que, aunque se trate de elementos replicados, son realmente nuevos.

W.J. - Sí, esto nos remite nuevamente a la otra cuestión: ¿cuál es el significado del material en la arquitectura moderna? Suelen ser producidos de forma mecanizada, estandarizada. Un edificio más antiguo, donde todo es artesanal, es una cosa distinta, aunque nuevamente depende del edificio concreto. En el caso del sanatorio, por ejemplo, no había que encontrar ningún elemento único. Todo eran productos de diseño estandarizado. Era parte del concepto de diseño de Duiker. Él nunca quería utilizar materiales no estandarizados. No eran en absoluto compatibles con lo que él pretendía estar haciendo. Pero volviendo otra vez al edificio de Mies en Brno es una historia distinta. Allí los materiales son realmente importantes y por tanto también lo es mantener todos los materiales originales que puedan permanecer allí. Por otra parte, aquellas áreas donde los materiales originales se han perdido, como ocurre con los revocos, están rehaciéndolos con materiales que tienen la misma composición, para igualar lo antiguo y lo nuevo. Y en ese edificio creo que lo correcto es hacerlo de ese modo.

T.M. - ¿No crees que hay un problema con que mucha gente piense que actuar en contra de los postulados de la Carta de Venecia, o incluso de la Carta de Atenas, es como cometer un pecado, mientras que la realidad obliga constantemente a tomar decisiones contrarias a ellos?



Detalle del cerramiento de cristal de la Fábrica van Nelle (fotografía de David Rivera)

W.J. - La verdad es que no suelo hacer uso de las cartas y ni siquiera sé exactamente lo que dicen. Prefiero seguir lo que me dicten mi intuición y mi experiencia. Depende nuevamente de cada caso. Volviendo al caso de la villa, por ejemplo, si la mayoría de los revocos se hubiese perdido, lo que no es el caso, y hubiésemos encontrado solamente un pequeño fragmento de este estuco especial, entonces deberíamos conservarlo, por supuesto. Sería la evidencia de cómo había sido. Actuamos así en Zonnestraal. Allí no quedaba gran cosa de los acabados interiores, pero lo poco que encontramos lo conservamos. Eran referencias con valor documental.

T.M. - Pero no por el aura.

W.J. - No, pero ese edificio estaba tan dañado, quedaba tan poco, que ese era el camino.



El comedor del edificio principal del Sanatorio de Zonnestraal, después de la restauración (fotografía de Jannes Linders)

No podemos conservarlo todo

La compleja y extensa intervención acometida en la Fábrica Van Nelle puede ser considerada con entera justicia como el paradigma más completo de investigación y restauración de un edificio del Movimiento Moderno. La amplitud de los problemas planteados por el conjunto, la relevancia icónica del mismo, los esfuerzos estatales y privados por devolverle la vida y la dignidad a los edificios proyectados por Brinkman y Van der Vlugt y la minuciosa revisión de los diversos archivos que contenían información relevante sobre la construcción y evolución de la fábrica convierten este caso en una mina de información y reflexión para todos los interesados en la restauración en general y en el patrimonio arquitectónico moderno en especial. La calidad y el ingenio sorprendentes de todas las soluciones adoptadas han sido reconocidos por los más prestigiosos premios y convenientemente reflejados en la imprescindible monografía *Van Nelle. Monument in Progress* publicada en 2005, en la que se revisa la historia completa del edificio a la luz de los nuevos descubrimientos, resolviendo algunos persistentes enigmas históricos así como una serie de errores historiográficos. Wessel de Jonge fue el autor del modélico Plan Director de la restauración (1999), un documento rico y matizado que

será sin duda estudiado por las futuras generaciones de restauradores. Las dudas, opciones y situaciones que el equipo restaurador encontró en la Fábrica Van Nelle constituyen una casuística casi completa de los problemas habitualmente planteados por el patrimonio arquitectónico moderno.

W.J. - En el caso de la Van Nelle la clave para la intervención la ofrecía el tamaño del edificio. ¿Qué valor tenía mantener seis kilómetros cuadrados de ventanales de carpinterías de acero? Había una gran cantidad, así que aunque no los echamos a perder tampoco tuvimos que ser tan cuidadosos. Si tienes que dividir una planta en pequeñas oficinas puede ser aceptable, pues al menos aún tienes otra que puedes conservar. En la fábrica de tabacos de Linz, en Austria, la de Peter Behrens, hemos tenido largas discusiones sobre qué hacer con el edificio. Las autoridades de patrimonio defienden que todas las plantas deberían mantenerse más o menos abiertas y es ridículo. Es realmente ridículo. Es un edificio del mismo tamaño que la Van Nelle o quizá incluso mayor. Si mantienes una planta abierta y colocas tal vez restaurantes u otras cosas, entonces puedes transformar el resto de plantas para recuperar algo del dinero. ¿Cómo van a poderse mantener económicamente 85.000 metros cuadrados abiertos? Además es un bien municipal, tendría que mantenerse con dinero público. Existe un cierto miedo a intervenir en edificios históricos. Y es peligroso, porque es necesario comprender, y en particular en el caso del patrimonio del siglo XX, puesto que hay muchísimo. No podemos mantener todo como si fuese el Louvre. Sólo hay un Louvre y todo el mundo entiende por eso que hay que mantenerlo tal y como está. Pero estamos hablando de miles de viviendas, fábricas, hospitales, etc. y eso es simplemente imposible. Así que realmente tienes que elegir entre ellos para no acabar perdiendo todo. Tenemos que ser más selectivos y en ocasiones también tenemos que tomar decisiones difíciles. No podemos aislar de la vida económica real tal cantidad de edificios. Simplemente no podemos permitirnoslo. Lo que hicimos en Zonnestraal, por ejemplo, fue una obra increíblemente cara. Y fue realmente porque las autoridades holandesas decidieron hacerlo del mejor modo posible por esa vez y ser un poco menos exigentes con el resto de intervenciones. Y creo que fue una elección muy sabia. Así que, volviendo a Linz, tenemos un pueblo que es pequeño y no tiene un potencial económico enorme, así que sería muy difícil encontrar un modo de dar un buen uso al edificio. Siempre es la misma historia: tal vez podamos poner artistas en él, galerías, etc. Mira lo que está ocurriendo en Essen con el Zeche Zollverein, ese enorme complejo de minería de carbón. La primera vez que estuve allí pensé que era fantástico. Puedes ver todos esos

edificios, como el museo del diseño de Norman Foster y otros. El paisaje también es fantástico. Yo estaba entonces trabajando en la Van Nelle. Y, ya sabes, llegas a Essen y te quedas abrumado e impresionado, pero tras unas horas comienzas a pensar: veo un pequeño negocio por allí, alguna oficina por aquí, pero ¿de dónde viene el dinero necesario para mantener esto? El conjunto es enorme.

La Fábrica van Nelle después de la restauración (fotografía de Fas Keuzenkamp)



Hay que tener el valor de estudiar los edificios lo suficiente como para ser capaz de elegir. Si no, te encuentras en una situación paralizante y puede que el edificio llegue a perderse antes. Hay que atreverse a actuar, pero para actuar hay que entender el bien primero, y para hacerlo necesitas antes investigaciones por parte de gente como vosotros y como yo, trabajando conjuntamente desde la perspectiva histórica y desde la del propio edificio. En mi estudio es lo que siempre hacemos. Tan pronto como ter-

minamos los estudios previos sobre un edificio podemos seguir trabajando. Siempre insisto en realizar una investigación para empezar, aunque muchos de mis clientes rechacen pagar por ella. Pero sin ella no puedo trabajar. Necesito saber qué hay allí. Es una materia que ha de ser desarrollada por historiadores o arquitectos que trabajen en ese campo, de modo que los resultados de la investigación sean completamente objetivos. Por ejemplo, si un determinado muro es original o no. Entonces ponemos un nivel de valor objetivo a ese muro. Simplemente con un color. Color rojo si es de gran valor, verde si no lo es, y hay otros intermedios de color amarillo, aquellos en los que no lo sabemos o no estamos seguros del todo. Es como un semáforo. Rojo significa que pares y tengas cuidado. Naranja, más investigación, se necesitan más datos. Verde, de acuerdo, adelante. Incluso tenemos una categoría azul para aquello que debe desaparecer lo antes posible. Y el sistema funciona.

Y entonces el siguiente paso, pero hasta aquí todo ha de haber sido objetivo, incluso a la hora de la evaluación. Siempre he trabajado como si el edificio fuese una gran tarta que quieres comer y tuvieras un cuchillo. Tienes que elegir dónde pones el cuchillo. Pri-



mero decides qué elementos del edificio son de menor valor y qué es importante conservar. Y tienes que comprender que el edificio necesita cambiar. Tal vez no sea tanto el caso de la Villa Tugendhat o de Zonnestraal, pero es el del 99 por ciento de los edificios. Tenemos que aceptar el cambio, porque lo contrario no es viable económicamente. Es decir, que tienes que cortar. Y para cortar tienes que decidir antes dónde hacerlo y dónde no hacerlo. Esa es la base de nuestro trabajo.

T.M. - Esta selección se realiza según criterios culturales relativos. Lo que elegimos conservar es aquello que es importante o necesario conservar para nuestra cultura, para nuestra sociedad. Pero la selección se realiza a menudo según criterios únicamente válidos para el mundo de la arquitectura y con frecuencia esa clase de elecciones implican optar por conservar cosas que no son las que la gente querría realmente conservar, sino que preferirían invertir un dinero que en realidad es suyo en otros edificios que consideran más importantes. ¿Cómo podemos realizar esa selección conforme a la verdadera demanda cultural?

W.J. - No siempre es posible hacerlo, pero ahí hay un importante papel gubernamental, aunque tal vez esto sea demasiado holandés. Porque el mercado no va a resolver ese problema. El público a la larga no lo va a solucionar. Hay algunos valores que, como parte de una sociedad, debes defender y mantener incluso si éstos no son apreciados. Es una responsabilidad más alta. Así que, volviendo a una de vuestras cuestiones anteriores, los documentos redactados por los conservacionistas pueden dar lugar a problemas en ocasiones, pero creo que tienen un papel importante. Es importante que sean estrictos y rigurosos porque no lo veo como una restricción para mi trabajo, sino como un reto. Significa que voy a ser cuestionado todo el tiempo por mis decisiones, y aunque generalmente pueda acertar, no lo hago siempre. Es decir, que si los conservacionistas suelen hacer objeciones sobre las intervenciones que hacemos, nos fuerzan a desarrollar argumentos muy buenos para defenderlas. De ese modo consigues que la información tenga que salir a la luz para que sea discutida. Hay arquitectos que no justifican objetivamente su obra y también los hay que nunca explican el porqué de sus decisiones, dedicándose sólo a arrojar niebla sobre el asunto para no tener que hacerlo. Yo intento que todo sea muy racional. En la Van Nelle, por ejemplo, si querías mantener la fachada original y entiendes que ésta ya no funciona, de hecho ayer ni siquiera fue capaz de mantener la lluvia fuera y tuvimos grandes cantidades de agua en el interior, tienes que plantearte si has de cambiar el edificio y cómo debes hacerlo. Como tienes que climatizar los



La imagen exterior de la Fábrica van Nelle tras la restauración (fotografía de Javier Carabaño)

espacios de oficinas del interior, lo lógico es optar por una segunda fachada interior, que es lo que hicimos. Y eso significa que tienes que conseguir ventilación para esa zona. Sólo puedes hacerlo por el techo, con lo que se hubiera perdido el efecto de los pilares de tipo seta, o bajo el solado, con lo que perderíamos los acabados originales, de los que se conservaba el diez por ciento y que eran de cemento coloreado amarillo ocre. Así que optamos por perder completamente los solados. Por supuesto esto generó una importante discusión, y entonces debes poder explicar bien tu decisión. Tuvimos que tomar una decisión; si queríamos que el edificio funcionara había que elegir entre poner la ventilación en un sitio o en otro, y consideré de mayor valor conservar la autenticidad del diseño, las cualidades espaciales, antes que el material original, que es un cemento que podemos encontrar en otros edificios, incluso en el propio sitio existe aún en otros espacios. Gané esa discusión, así que los solados de la Van Nelle tuvieron de ser demolidos para conseguir la ventilación del interior. A eso me refiero al considerarlo un reto: tienes que desarrollar tus argumentos para ser capaz de defender tus decisiones. Puede que estas discusiones se planteen también luego con los propios directores, tal como ocurrió, y aunque no les gustaba consideraron que era la decisión correcta y decidieron tomarla para poder continuar. Así es como trabajo. Trabajo también mucho con modelos. Por ejemplo, supongamos que se va a dar prioridad a la autenticidad arquitectónica, entonces habrá que hacer esto y esto otro, costará tanto, el edificio quedará de esta manera y no podrás utilizarlo para nada o sólo podrás utilizarlo como una fábrica de tabaco. Pero desafortunadamente ya no necesitamos fábricas de tabaco hoy en



La doble piel de la Fábrica van Nelle después de la restauración (fotografía de Fas Keuzenkamp)

día. Es un bonito modelo, pero tomemos un nuevo uso económicamente viable como punto de partida para el edificio, como los estudios que tenemos ahora en la Van Nelle. Entonces tienes que hacer esto y esto otro, por esto y por aquello y así puedes decir con claridad a la gente de patrimonio: si quieres un uso viable del edificio ¿puedes aceptar las elecciones que implica? Por supuesto, ninguno de los dos extremos es cierto, siempre tomas un camino intermedio, porque puedes decir: acepto esto, esto también, esto tenemos que hablarlo, pero esto lo rechazo por completo y no vamos a hacerlo. Como arquitecto es lo que haces todo el tiempo. Con edificios nuevos es lo mismo. Tienes que compaginar decisiones que en principio no parece posible compaginar. Ésta es la causa también de que la mayoría de los edificios no sean completamente fieles al concepto inicial con el que se proyectaron. El trabajo del arquitecto implica comprometerse constantemente. La calidad de tu obra es definida por la calidad de los compromisos que tomes.

Reconstrucciones y proyectos nonatos

La reconstrucción de edificios del Movimiento Moderno, así como la construcción de edificios que nunca fueron construidos, parece estar transformando el concepto de “recuperación” del patrimonio arquitectónico. El estudio de Wessel de Jonge también se haya implicado parcialmente en una de estas empresas, por lo que la preguntarle por estas cuestiones parecía casi obligado.

T.M. - ¿Qué opinas sobre la construcción de proyectos arquitectónicos que nunca llegaron a ser construidos?

W.J. - Esa es una cuestión muy controvertida. De hecho, estoy participando en una reconstrucción, en concreto en la del Pabellón Philips de la exposición de 1958 en Bruselas. Nuevamente es algo que varía mucho de un proyecto a otro. Se hace con demasiada frecuencia ahora, es como una moda. Esto es un tema muy amplio. En principio no estoy a favor de ello, pero puede argumentarse que en ocasiones es interesante y ése es el caso del Pabellón Philips, ya que nunca fue construido para durar y fue demolido. Esta es una pregunta muy difícil (risas). Para el Philips he visto varias reconstrucciones de la exposición: las proyecciones, la música, etc. Una creo que era en Turín, con un casco para 3D con el que podías ver bastante bien el edificio por dentro. Y aún creo que es muy difícil experimentar realmente cómo habría sido estar allí y poder contemplar la exposición. La cuestión es que no es un edificio que podamos considerar arquitectura en toda su extensión. No tenía programa funcional, con un concepto y unos materiales constructivos detrás, sino que era como un evento. Su fin era acoger ese evento. Incluso Le Corbusier lo entendía de ese modo y no estaba tan interesado por el edificio como por el espectáculo que contendría, hasta que se dio cuenta de que Xenakis estaba haciendo un magnífico edificio, y entonces se disgustó y quiso formar parte del diseño del edificio también. Sin entrar en demasiado detalle, esa fue la razón por la que pensé que sería interesante este proyecto. La siguiente discusión fue sobre si el edificio habría de ser reconstruido con materiales modernos contemporáneos o no. Y fue una discusión muy complicada, porque normalmente habría defendido el hacer uso de la tecnología del presente,



Fotografía histórica del montaje del Pabellón Philips

ya que se trataba de recuperar el espectáculo, más que el edificio. Hay una discusión similar sobre la construcción de la Maison d'Artiste de Van Doesburg, pero en ese caso se trata de un edificio que nunca fue construido. Lo único que hay son dibujos y maquetas. Hay una persona interesada en construirlo, no en reconstruirlo, que me pidió asesoramiento, y en ese caso tenía claro que la construcción debía realizarse con materiales modernos. No tendría sentido usar materiales de los años

veinte en un edificio que nunca estuvo allí. Sería una falsificación ridícula. Sugerir que el edificio realmente existió y que estás replicando ese original sería una tontería. Volviendo al caso del Philips, hay un grupo de gente de la Universidad de Eindhoven que propuso su construcción con una estructura a base de una especie de teflón y hormigón proyectado que sería perfectamente posible. Pero si te fijas en el edificio, de algún modo, si tomas a un estudiante de tercer curso de vuestra Escuela de Madrid y le colocas tras un ordenador, lo resolvería en una tarde. Pero la cuestión es que fue diseñado en una época en la que no existía el diseño asistido



Fotografía histórica de Le Corbusier con el Pabellón Philips recién terminado en 1958

por ordenador, que Le Corbusier dibujó sus formas sin saber cómo trabajar con ellas luego y que fue Xenakis, que era matemático, quien fue capaz de definir las curvaturas que la construcción requería mediante métodos matemáticos. Sus conocimientos fueron esenciales para construir ese edificio. Si compruebas cómo fue materializado, fue una solución muy primitiva. No sabían cómo resolver la doble curvatura de los paneles de

hormigón que habrían de conformar la estructura y al final lo hicieron al modo de las aceras estadounidenses: vertiendo hormigón sobre arena. Hicieron un molde de arena húmeda y vertieron el hormigón entre encofrados de madera para conseguir esas formas. Era un procedimiento extremadamente primitivo, tanto que los inspectores no se atrevieron a certificar la estabilidad de la estructura y colocaron refuerzos en el interior y en el exterior, ante el horror de Le Corbusier, quien se opuso a ello. Resulta claro que la idea estaba muy por delante de la tecnología, así que si no muestras la tecnología de ese momento el efecto global conseguido ignoraría un aspecto vital de la importancia cultural del edificio. La mayoría de la gente lo entendería tan sólo como una estructura de prefabricados moderna que fue diseñada hace no más de cinco años. Cada caso es diferente, pero para ese proyecto estaba muy a favor de recuperar la tecnología original para comprender ese anacronismo.

T.M. - Eso es otra autenticidad, la autenticidad histórica.

W.J. - Como ves otra vez no soy fiel a mis propios principios, porque normalmente habría rechazado algo así por completo.

T.M. - Cada edificio necesita su propia teoría.

W.J. - Sí, de algún modo es así. Y es también la cuestión de qué es lo que quieres de él: su arquitectura, sus materiales originales, sus aspectos sociales, su función, su espacio... o puede que quieras mostrar su tecnología constructiva anacrónica. Es importante conocer cuál es el motivo por el que se lleva a cabo el proyecto, cuál es el objetivo y a quién va dirigido.

T.M. - Es una aproximación muy relacionada con la planteada por Riegl.

W.J. - Sí. Bueno, por supuesto una reconstrucción en el contexto de una restauración es otra historia. El decidir si reconstruir o no también depende, pero en general no suelo estar a favor de reconstruir grandes partes o alas enteras de un edificio que hayan desaparecido. En la mayoría de los casos estaría a favor de construirlas con arquitectura o estilo más contemporáneos, pero comprensivos con lo preexistente, haciendo algo con valor propio. Pero bueno, una vez más, si te fijas en Zonnestraal hay muchas reconstrucciones allí. El ochenta por ciento de la fachada había desaparecido, así que fue reconstruida. ¿No deberíamos haberlo hecho? No lo sé.

El Movimiento Moderno y la tradición arquitectónica

T.M. - El Movimiento Moderno rechazó por motivos ideológicos muchas tradiciones constructivas que definían gran parte de la arquitectura hasta aquel momento. Ahora que nuestras opiniones son distintas y estamos más concienciados sobre la importancia del lugar, la sostenibilidad, la reutilización, etc. ¿deberíamos volver la mirada hacia esas tradiciones que ellos abandonaron o hacia parte de ellas?

W.J. - Bueno, en primera instancia no estaría a favor de ello. Porque creo que al menos en el caso del Movimiento Moderno holandés su experimentación con soluciones prototípicas fue muy valiosa. Así que creo que tendría mucho cuidado con cambiar eso. Otra cuestión es que muchos arquitectos del Movimiento Moderno hicieron mucho más uso de la construcción tradicional de lo que solemos pensar, porque tenían aún un profundo conocimiento sobre ella y sobre los materiales existentes. Eso sólo se perdió tras la Segunda Guerra Mundial, cuando los arquitectos modernos ya no fueron educados en ello. Cuando miras al diseño de los primeros edificios modernos puedes ver que incluso en las proporciones hay mucho de Beaux-Arts. Simplemente fueron formados de ese modo, así que cuando dibujaban lo hacían en base a ese sistema. Así que creo que la ruptura que el Movimiento Moderno perseguía en los años veinte y treinta era una ruptura teórica, mientras que si te fijas en sus obras construidas aún confiaban más en ciertos aspectos de su educación tradicional, más de lo que pensaban; incluso creo que ni siquiera eran conscientes de ello.

T.M. - Pero no en la tecnología constructiva.

W.J. - Bueno, eso también depende. Trataron de desarrollar técnicas constructivas más eficientes, de hacer las cosas más baratas y más sanas. Hay que ser cuidadoso otra vez con a qué denominamos Movimiento Moderno. El que había en el antiguo Imperio Austro-Húngaro era mucho más tradicional. Muchos edificios allí parecen ser modernos o cubistas, pero muchos de ellos son simplemente de ladrillo, con ventanas de madera, etc. Así que es difícil hablar en general. En Holanda, en Alemania y hasta cierto punto también en Gran Bretaña era mucho menos un tema estilístico y estaba más relacionado con el campo tecnológico. Mientras tanto, en el sureste europeo era mucho más una cuestión estilística. Fue más una tendencia burguesa. La necesidad de ser moderno, de parecer moderno. Mientras que en nuestra región estaba mucho más relacionado

con las necesidades de dar alojamiento a la gente común, de mejorar las condiciones de trabajo en las fábricas, etc. Y creo que España es probablemente un caso intermedio, aunque muchos de los edificios modernos que he visto allí son muy racionales y bien planeados: el Gobierno Civil de Tarragona, de Alejandro de la Sota, o el Dispensario Antituberculoso de Barcelona, de José Luis Sert.

T.M. - Le Corbusier, por ejemplo, era bastante artesanal en sus soluciones constructivas. Y él fue el principal referente para el Funcionalismo español.

W.J. - Así que lo que es realmente imposible es desarrollar una doctrina para la conservación de edificios modernos. La única posible es que tienes que estudiar cada caso en particular, pero eso no es una doctrina. Y supongo que esto es válido también para la gente que restaura edificios más antiguos. Siempre intentamos desarrollar unas ideas o estrategias generales, pero creo que nunca funciona.

T.M. - Como en los estudios sociales.

W.J. - Es como en el inicio de nuestra conversación, el concepto es sólo un objetivo que alcanzas en un noventa por ciento. Es una referencia para estructurar tu pensamiento y tus decisiones, por lo que es útil. Pero también puede convertirse en una coartada, cuando la gente utiliza la doctrina para ocultarse tras ella, para no tener que tomar decisiones. Ahí es cuando comienza a ser peligrosa. Así que son necesarios buenos profesionales, bien formados, capaces de ser críticos consigo mismos y con su trabajo y con interés por seguir siempre aprendiendo, no sólo de su propia obra, sino también de las de otros o de las cuestiones planteadas por gente como vosotros. Porque también ahora vosotros me estáis devolviendo algo y estoy seguro de que en los próximos días vuestras cuestiones me darán mucho que pensar y podré ver algunas cosas nuevamente de otro modo. Y eso es algo muy importante, mantener tu mente abierta a nuevas ideas, especialmente cuando vas haciéndote mayor y tiendes a pensar: eso ya lo hemos hecho antes, y te dejas llevar por la rutina. Ese no es el camino correcto.

T.M. - Muchísimas gracias.

W.J. - Bueno, podríais hacerme una última pregunta si queréis o si tenéis algún otro tema.

La restauración de la Escuela al Aire Libre de Duiker

T.M. - Sobre la Escuela al Aire Libre de Duiker en Ámsterdam. Tenemos los libros sobre la Van Nelle y Zonnestraal, que son libros maravillosos, con muchísima documentación y muy buenos artículos, pero hay muy poca información disponible sobre la Escuela al Aire Libre.



La Escuela al Aire Libre de Duiker después de la restauración (fotografía de Tom Elst)

W.J. - No va a publicarse ninguna monografía. En los casos de Zonnestraal y la Van Nelle los clientes querían que se hiciera y la municipalidad tenía interés en invertir en ello, pero necesitas cooperaciones como esas para

poder hacer libros así, porque es realmente caro. Y la Escuela al Aire Libre es simplemente una escuela y su junta está compuesta por los padres, que son quienes consiguieron el dinero para la restauración. Habrá una publicación sencilla. Creo que están trabajando en ello. Pero no es viable para ellos el darnos apoyo económico suficiente como para que nos embarquemos en un trabajo de esa magnitud. Y en el pasado ha habido poca

literatura al respecto. Está ese librito de Gustavo Gili en español sobre Duiker, escrito por Jan Molema. Yo escribí alguna cosa ahí también. Pero se trata de algo muy breve.

T.M. - Pero en lo que estamos interesados es en la restauración.

W.J. - Está terminada. Ya la hemos acabado. Pero, como decía, no ha sido posible publicar nada específico sobre ella. Hubo un gran debate allí sobre la reconstrucción. La junta de la escuela estaba muy contenta con el resultado de la restauración de Zonnestraal y nos pidieron que les ayudáramos con ello. Una de las principales cosas que les gustaban de Zonnestraal fue la reconstrucción de las ventanas originales, tanto de las carpinterías como de la mayoría del vidrio. Porque las ventanas de la Escuela al Aire Libre habían sido sustituidas en los años cincuenta por un antiguo colaborador del propio Duiker [se trata de Auke Komter]. Estas ventanas estaban aún en buen estado. Comencé a investigar el porqué de aquel cambio de ventanas. En principio Duiker diseñó las ventanas con

seis piezas pivotantes que ocupaban toda la altura de la ventana. El diseño posterior constaba de ocho piezas menores que eran fijas en la parte inferior y había una ventana pivotante en la franja superior. Lo malo de las ventanas pivotantes iniciales es que al pivotar salían hacia el exterior, pero



también hacia el interior, así que si te imaginas a los niños pequeños allí sentados con la esquina de la ventana sobresaliendo peligrosamente sesenta centímetros hacia el interior es fácil intuir la causa. Además, al abrir las ventanas todo lo que estuviese junto a esa pared tenía que ser retirado primero, así que no era muy práctico. Tampoco eran muy estables, porque las piezas pivotantes se recibían las unas a las otras, sin apoyos verticales, y por eso mismo funcionaban mal frente al viento y la lluvia, pero ¿a quién le importaba eso en una escuela al aire libre? Es una de esas cosas que critican ahora algunos arquitectos, por no poder aislar el interior, pero por supuesto que no podían, las ventanas iban a estar abiertas. Lo mismo ocurre con las de Zonnestraal, allí no puedes pretender tener un interior a veintitrés grados y sin corrientes de aire. Eso también forma parte de la comprensión de estos edificios. Cuando la idea de las escuelas al aire libre fue abandonada cerraron las ventanas y entonces necesitaron una mayor estabilidad, para lo cual las ventanas tenían que ser menores, e hicieron esas ventanas con piezas menores fijas que sólo se abrían por la parte superior. Y, como decía, están en buen estado. Volvía a ser una cuestión a decidir y se lo dije a la junta de la escuela: tenéis que hacer una elección. Podían gastarse unos mil euros por metro cuadrado para recuperar una solución que no sería práctica, así que les planteé que reconsideraran su voluntad de reconstruir las originales. No esperaban eso de mí. La gente siempre piensa que voy a dar prioridad al original, pero es necesario nuevamente un modelo de trabajo: si hacemos esto, costará tanto y tendrá que funcionar así y habrá que hacer esto y esto otro. Las autoridades de patrimonio me apoyaron en esto, aunque no con mi argumento, porque decían que el cambio de ventanas tenía también valor histórico (risas), así que estupendo. Y lo decían honestamente. Es decir, que aquí optamos por una aproximación diferente. Ahora la Escuela no tiene la imagen original, pero tiene buen aspecto y funciona. Y tal vez dentro de cuarenta años, cuando las ventanas se hayan deteriorado, podría decidirse volver a la solución original, si se considera conveniente. Se trata en definitiva de una situación distinta, de un presupuesto distinto y de un caso en que es muy importante el uso del edificio y el bienestar de los niños. Pero estos casos en los que la tecnología ha dejado ser funcional no se plantean siempre porque la tecnología en sí ya no esté bien, sino porque a menudo son las circunstancias las que han cambiado. Éste es también el caso de la Escuela al Aire Libre, aunque sigan disfrutando de tener las ventanas abiertas cuando hay buen tiempo. Otra cuestión es la del tamaño de las escuelas. Antigamente los niños salían al exterior para el recreo todos juntos al mismo tiempo, pero hoy en día esto se organiza distinto y los chicos más pequeños no pueden estar con los mayores, porque podrían

hacerse daño unos a otros y hay reglas al respecto. Así que ahora salen a distintas horas y durante ese tiempo generan ruido, por lo que es necesario cerrar las ventanas. Se trata de factores en los que no piensas de antemano pero son importantes para el funcionamiento del edificio. A veces puedes lograr un gran diseño, pero el uso de los edificios cambia y también el modo en que la sociedad los entiende. Es algo dinámico con lo que tienes que contar.

T.M. - La función sigue a la forma.

W.J. - Sí, en cierto modo (risas). Uso mucho ese dicho.

T.M. - Podrías escribir un libro sobre antropología a partir de tus investigaciones.



El vestíbulo de la Escuela al Aire Libre de Duiker (fotografía de Tom Elst)

W.J. - La arquitectura debería estar siempre al servicio de la gente. Esto también está muy relacionado con la arquitectura del Movimiento Moderno. Si tú acometes la conservación de esta arquitectura como lo harías en una catedral, estás en un error. Su arquitectura estaba hecha para gente común y tienes que respetar eso cuando trabajas con ella.

El valor de las réplicas

T.M. - Y es imposible que conservemos todas esas casas y edificios como museos.

W.J. - No, no deberíamos. Me alegro de que tengamos unos cuantos y no me opongo a ello. En casos como la Casa Sonneveld o la Casa Tugendhat es brillante mantenerlas de ese modo. E incluso en el Pabellón Barcelona, siempre que dejes muy claro que es una réplica. No tengo nada contra ello, permite transmitir a mucha gente común una idea de lo que realmente fue y eso es algo que nunca puedes lograr con maquetas o animaciones en tres dimensiones. Pero es importante comprender que es un edificio diferente al original. No es lo mismo.

T.M. - Puedes experimentar los espacios, los colores...

W.J. - Y la filosofía de Mies, sus ideas. Además, como sabéis, Mies no construyó mucho en Europa.

T.M. - Solá-Morales lo denominaba reinterpretación.

W.J. - Sí, lo es, pero no me importa. El problema es que se está convirtiendo en una especie de moda. Incluso hubo planes para que el Pabellón de L'Esprit Nouveau que por supuesto fue reconstruido en Bolonia, fuese reconstruido también aquí en París y había también otro planeado en los Estados Unidos. Así que sería un caso bonito (risas). Tendríamos una serie de réplicas y ¿cuál es la original? ¡Y lo divertido es que la réplica de Bolonia está declarada patrimonio histórico!

T.M. - De los setenta.

W.J. - Sí, ¿no es fantástico? Y también está el caso de un pabellón de exposiciones que hizo Rietveld para ser después demolido. Y lo fue. Pero en Arnhem durante una celebración propusieron construirlo de nuevo en un bosque que es un parque de esculturas. Y Rietveld abrazó la idea y los detalles y materiales fueron todos definidos por el estudio de Rietveld, pero él murió antes de que la réplica se realizara. En cualquier caso, ésta comenzó a llevarse a cabo en el sesenta y tres. Pero ahora estaba ya en malas condiciones y fue nuevamente replicada, derribándose luego la anterior.

T.M. - Una réplica de la réplica.

W.J. - Sí. Me pidieron que participara, pero lo rechacé. Porque les dije que para llegar a esa conclusión necesitaba primero hacer una investigación por mi cuenta para comprender por qué tenía que tomarse esa decisión y hacerse de esa manera. Mi primera respuesta sería negativa, ya que el edificio seguía allí y el propio Rietveld había trabajado en él, aunque no fuese tampoco el original. Derribarlo y replicarlo en el mismo lugar creo que es un error. Y si quieres hacer una réplica no lo hagas allí. Déjalo y hazlo en cualquier otro lado. Se podría escribir un libro sobre la replicación. Es un tema con muchas facetas relacionadas. En Holanda hicimos en el Docomomo un seminario sobre ese tema. Lo llamamos Recomomo (risas).